

Patricia Bianchi

L'attrazione fatale dell'«arte muta» dal libro al teatro fino al cinema

Arriva per prima anche al cinema Matilde Serao: suo è infatti il primo scritto sul cinematografo pubblicato da un intellettuale italiano su un giornale, proprio in un *Moscone* sul *Il Giorno* del 30 marzo 1906.¹ E Serao, da esperta giornalista, riassume nel titolo il senso dell'articolo, ma per farlo addirittura conia una nuova parola: *Cinematografeide*, con un suffisso che colora di un tono di epicità ironica la parola “cinematografo”, termine che comincia a circolare in Italia dal 1896, sull'eco francese per l'invenzione dei Lumière.²

La passione per il cinematografo e l'apertura dei nuovi locali in città è paragonata alla diffusione repentina e incontrollabile di un'epidemia:

Come nasce un'epidemia? Come si sviluppa un morbo? Si ha un caso isolato, di quelli che i medici chiamano sporadici, e che impensieriscono pochissimi o nessuno: poi un altro, e due, e quattro, e a mano a mano il numero cresce, e l'allarme si propaga, finché il flagello impera, sovrano, finché il terrore vince gli animi di tutti e nessuno pensa più a sottrarvisi, e nessuno sa più mettersi in salvo... Così è avvenuto per tante cose, per tante manie.³

L'osservazione della giornalista coglie l'aspetto del cinematografo come moda dilagante tra un pubblico anche borghese e come spazio comune che modifica l'assetto urbano: e di fatto siamo in quel periodo tra l'ultimo scorcio dell'Ottocento e inizio del Novecento in cui cambia notevolmente il profilo delle città sotto la spinta di quell'insieme di mutamenti che chiamiamo modernizzazione. Napoli, sia pure con modalità proprie di conservazione di nuclei socioeconomici e linguistici, è partecipe di questa trasformazione, promossa soprattutto nell'alta borghesia cittadina:

Oggi, la suprema espressione della mania renzaiola di Napoli, il *dernier cri* del successo è dato dal cinematografo.⁴



Café concert

La Galleria Umberto I a Napoli, costruita dove prima sorgevano vecchie e fatiscanti abitazioni e progettata in stile liberty, ospita al suo interno il Teatro Margherita, elegante sala che propone spettacoli nello stile dei *café chantant* parigini

¹ Il testo è riproposto in *I mosconi di Matilde Serao*, a cura di Gianni Infusino, con prefazione di Mario Stefanile, Napoli, Edizioni del Delfino, 1974, pp. 138-140, da cui sono tratte qui le citazioni; anche per il contesto di riferimento Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano*, vol. 2, Bari, Laterza, pp. 20-21.

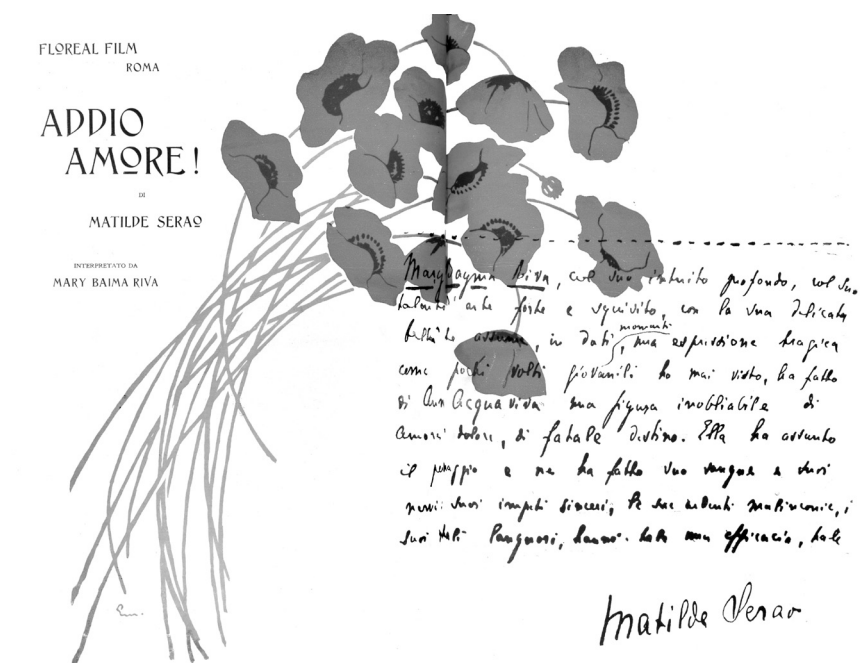
² La storia della parola e del linguaggio cinematografico si può leggere on line in *Enciclopedia dell'italiano*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, nella voce *La lingua del cinema* curata da Fabio Rossi, autore anche di *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne, 2006.

³ Matilde Serao, *Cinematografeide!*, in *I mosconi di Matilde Serao*, cit., p. 138.

⁴ *Ibid.*, p. 139.

Papaveri

(Coll. Emeroteca Tucci, Napoli)



Forse non senza ironia la cronista mondana accosta la parola locale *renzaiola* (oggi diremmo “modaiola”) al francese *dernier cri* (e altri stranierismi, oggi entrati nell’uso, punteggiano il testo: *café concert*, *bar*, *kermess*, *flirt* e il tecnicismo *films* con forma al plurale). Del resto la tendenza verso una lingua ad alto tasso comunicativo, marezzata di inserti imitativi del parlato e di neologismi, di francesismi e anglicismi era caratteristica di redazioni di giornali napoletani come il *Corriere del Mattino*, dove troviamo tra le altre le firme di Roberto Bracco e Federico Verdinois, che con questa linea editoriale miravano a una mimesi di dialogo «dal vivo» con il lettore.

In una immaginaria passeggiata con la Serao scopriamo aspetti della città che cambia nel suo assetto:

Un tempo era il *café concert* che inferiva, e ad ogni svolta di via c’era una baracca in cui una disgraziata creatura assalita dai crampi allo stomaco si contorceva miagolando, mentre dei tromboni le ruggivano ferocemente in faccia; poi è stata la volta dei *bar*; un bar ogni tre passi, con una scritta strabiliante, strappata alla storia, alla mitologia, alla letteratura, e con l’eterna caffettiera gigantesca fumicante [...] e l’eterno apparato di bottiglie d’ogni colore e di paste d’ogni sapore e d’ogni...età.

[...] Vedete, innanzi a un magazzino, un assito⁵ con una striscia di tela?

Inutile che leggiatelo la scritta: posso giurarvi che dice: *Cinematografo Sirena. Prossima apertura*. Vedete, innanzi ad un altro magazzino aperto da poco e sfolgorante di lampadine, un gruppo di gente che aspetta per entrare? Inutile che domandiate di che si tratta; ve lo dico io: è il Cinematografo Masaniello, inaugurato ieri appena.⁶

⁵ *Assito*: tramezzo di legno.

⁶ *Ibid.*

Dunque la sala cinematografica come neo-luogo urbano viene enfatizzata dalla Serao che non manca di notare il rapido cambiamento dei gusti del pubblico nella ricerca di nuovi spazi destinati all'intrattenimento e allo spettacolo, che comportano anche modificazioni delle forme espressive e della loro fruizione.⁷ Gli stessi comportamenti sociali, anche minimi, possono essere trasformati dalla “cinematografeide”: così «un **crocchio di galantuomini** – o di persone che possono sembrar tale» fermo a discorrere su un marciapiede non parlerà di politica estera o nazionale né dei problemi della città ma della miglior data per l'apertura di un cinematografo e persino le dame che organizzano feste di beneficenza progettano una mattinata cinematografica:

E il cinematografo regna, e impera, e s'impone, e domina, e spadroneggia, e invade ogni cosa, la mondanità, la beneficenza, l'arte, il teatro!⁸

Sarà un'invasione che stravolgerà anche la riservatezza della vita privata con i suoi strumenti tecnologici, rendendo di pubblico dominio ad esempio certe forme di corteggiamento un po' maliziose e un po' giocose in cui il gentiluomo del bel mondo napoletano fa il cascamoto (cioè il *farenella*):

E la macchina terribile, non contenta di aspettarvi in agguato nella sala semibuia, vien fuori alla luce del sole e vi colpisce in pieno movimento e vi coglie a tradimento, quando meno l'aspettate... Siete alla passeggiata della Dante? Ed ecco il cinematografo che vi sorprende a fare da cavalleresco cicerone ad una bella signora, e vi tramanda ai posteri mentre fare il *farenella*... Siete in villa, aspettando qualcuno? Ed ecco il cinematografo che ci piglia in pieno colloquio e immortala nei suoi *films* il vostro innocente *flirt*.⁹

Certamente qui, nella *boutade*, c'è la visionarietà seraiana che prevede l'evoluzione delle tecnologie *smart* di ripresa, diffuse oggi a livello individuale e spesso con rischi di violazione della *privacy*. Va però sottolineato che la “cinematografeide” ha per Serao anche la valenza di un “morbo”, quindi è qualcosa di negativo, almeno a questa altezza cronologica, è uno stravolgimento con eccessi da cui difendersi ma che si prevede non duraturo, sbagliando qui clamorosamente:

Dove salvarsi? Come salvarsi? Nessun rimedio, lettrice e lettore! Rassegnarsi, e aspettare l'ora della liberazione! Ed essa verrà quando i cinematografi saranno tanti che finiranno col divorarsi a vicenda, e noi andremo a fare, io lo giuro, una danza di gioia, innanzi all'ultimo obiettivo che esalerà l'ultima proiezione!¹⁰



Titolo

Lina Cavalieri e Enrico Caruso

⁷ Il tema dei nuovi spazi fisici e culturali è analizzato da Elena Mosconi, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, pp. 123-133.

⁸ Matilde Serao, *Cinematografeide!*, in *I mosconi di Matilde Serao*, cit., p. 139.

⁹ *Ibid.*, p. 140.

¹⁰ *Ibid.*

Ciak, si gira: la moltiplicazione dei produttori e delle sale



Sperduti nel buio

Roberto Bracco
Morgana Film

Le brillanti note della Serao rispecchiavano una situazione reale. L'espansione delle sale cinematografiche a Napoli aveva avuto come inizio proprio l'arrivo della prima macchina Lumière nel 1896; però gli spettacoli cinematografici, molto brevi, erano offerti in abbinamento agli spettacoli di varietà, e questo li svantaggiava nel gradimento del pubblico. I fratelli Marino, proprietari del Salone Margherita, introdussero il cinematografo in città nel loro teatro con bei decori liberty, ma non riuscirono a valorizzare a pieno il potenziale del nuovo mezzo proprio per questa abitudine alla commistione con il varietà tradizionale, che per altro si rivolgeva a un pubblico di *dandy* e di alta borghesia mondana. Le prime prove del cinema muto napoletano furono seguite dai giornali e da riviste come *Lux*, *Il cinematografo*, *La cinefono*, e va ricordato che nel 1960, in occasione di un concorso giornalistico dei giovani cronisti, quella stagione fu ricostruita con una serie di articoli basati su fonti giornalistiche d'epoca e su interviste a chi era memoria storica di quegli anni (come i produttori Guglielmo e Vincenzo Troncone ed Emanuele Rotondo), articoli poi raccolti in un prezioso libretto con testimonianze fotografiche.¹¹

Dopo gli esordi non esaltanti, nel corso del decennio successivo il cinema incuriosì e appassionò più ampi strati del pubblico, interessando i napoletani anche dal punto di vista imprenditoriale:

Il compito di rendere pienamente edotto il ceto medio napoletano di quante promesse celasse in sé la macchina da presa, lo assolse degnamente un documentario sui funerali di Umberto I che riscosse vivissimo successo di pubblico al "Salone Margherita". Tale diffusione del gusto cinematografico finì per dare coraggio a diversi imprenditori, che con varia fortuna, tra la fine dell' '800 e i primi del '900 si dettero ad aprire sale di proiezioni. Nel 1899 fu la volta della Sala Recanati, sita nella Galleria Umberto [...], quindi fu la volta del cinema Vittoria di cui era proprietario il cavalier Luigi Clumez, del Cinematografo Internazionale in via Roma [...], ed ancora la Sala Roma aperta nel 1909 aperta nel 1909 da Gustavo Lombardo che ritroveremo pochi anni dopo alla testa della casa di produzione Lombardo Film, la più solida o meglio l'unica di tipo industriale creata a Napoli, e quindi sposo di Leda Gys e padre di Goffredo Lombardo [...] presidente della Titanus.¹²

Nel 1905 dunque le sale cinematografiche a Napoli erano numerose e frequentate, e alle famiglie borghesi si univano quelle dei ceti popolari, grazie a una politica oculata di gestione delle sale: erano più accessibili anche come costi la Sala Cattaneo di piazza Municipio e la Sala Roma, che aveva creato biglietti cumulativi, mentre si rivolgevano a un pubblico d'élite, mettendosi in concorrenza con i teatri, l'Olympia, raffinata sala liberty in via Chiaia, e il

¹¹ Paolo Foglia, Ernesto Mazzetti, Nicola Tranfaglia, *Napoli ciak. Le origini del cinema a Napoli*, introduzione di E. Mazzetti, postfazione di Valerio Caprara, Napoli, Colonnese, 1995.

¹² *Lumière arriva in Galleria – Un successo segnato dalla borghesia*, in *ibid.*, p. 23.

Salon Parisien anch'esso in piazza Municipio e a questi si aggiungevano, tra i più frequentati, il Krumans e il Moderno a via Guglielmo Sanfelice. Nella mappa urbana le sale sono dislocate attorno a Toledo, Chiaia e la Galleria Umberto, cioè il centro elegante delle banche, delle imprese commerciali, dei teatri, dei grandi negozi e soprattutto delle sedi dei giornali.

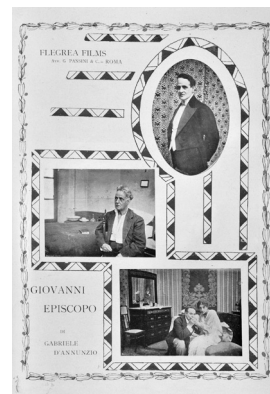
Occorrevano pellicole da proiettare e una produzione diversa da quella francese o italiana di Torino e Roma.

Ancora nel 1905 si comincia a “girare” a Napoli con sistematicità grazie ai fratelli Guglielmo e Roberto Troncone: Roberto Troncone produce *La carrozza di Montevergine* e *L'eruzione del Vesuvio*, una ripresa dal vero, oggi perduta, che ebbe risonanza internazionale; per il genere comico ha successo con *Il marito distratto* e *la moglie manesca*, dove compare per la prima volta sullo schermo Francesca Bertini, attrice allora in una compagnia dialettale.

Negli anni seguenti si afferma in crescendo l'industria del cinema muto napoletano, che si struttura con le prime case di produzione, organizzate come imprese di tipo familiare: si “girano” film mediamente di duecento metri, con riprese prevalentemente in esterno perché meno costose, o su palcoscenici di fortuna, senza studi propri, con mezzi limitati. Numerose le prime case di produzione, spesso con una vita breve per mancanza di capitali e di incassi; tra le case di produzione più attive ricordiamo la Vesuvio e la Partenope, a cui si aggiunsero la Vesuvius, la Napoli, la Dora Film di Nicola ed Elvira Notari,¹³ la Gloria, la Drammatica Film, la Costante Film, la Della Torre. Il tipo di cinema che viene realizzato a Napoli è ben riconoscibile in quanto si basa prevalentemente sui temi del folclore tradizionale partenopeo (“dal vero” o piuttosto ricreato e diffuso proprio da questo tipo di rappresentazioni), includendo ad esempio i temi della camorra già popolari grazie al teatro, in particolare di Mastriani e Di Giacomo, e tutti i *topoi* del proto-genere, dai mangiatori di maccheroni alla tarantella alle feste di Piedigrotta. Faceva eccezione la produzione della Napoli Film, orientata su soggetti di tipo psicologico, secondo la tendenza delle produzioni romane e torinesi.

E si segnalò, come si diceva, anche una casa di produzione tutta familiare come la Dora Film, che fu attiva sino agli anni '30 grazie anche all'intraprendenza di Elvira Coda Notari, attrice, soggettista, fotografa e animatrice di una scuola di recitazione cinematografica. I Notari brevettarono una macchina per la coloritura delle pellicole e si caratterizzarono per una produzione su soggetti della napoletanità folclorica e popolare, molto graditi dal pubblico locale e dagli emigrati negli Stati Uniti; dopo gli anni Venti, Elvira si specializzò in film tratti da melodrammi.¹⁴

Non tutte le pellicole avevano successo, anche se va ricordato il primo incasso da record per *Maria viene a Marcello*, rielaborazione della garantita



Giovanni Episcopo

Gabriele D'Annunzio
Flegrea Film
(Coll. Emeroteca Tucci, Napoli)

¹³ Elvira Notari, classe 1875, originaria di Salerno e morta a Cava de' Tirreni nel 1946, significativa figura femminile del tempo in quanto prima donna regista italiana e una delle prime della storia del cinema mondiale, il cui rilievo storico è accostabile, per importanza, a quello di Alice Guy-Blaché.

¹⁴ Sulla figura di questa prima regista accertata del cinema italiano si vedano Enza Troianelli, *Elvira Notari pioniera del cinema napoletano (1875-1946)*, con prefazione di Mino Argentieri e interviste di Aldo Bernardini e Vittorio Paliotti Roma, La Goliardica, 1989; Giuliana Bruno, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Milano, La Tartaruga, 1995.

commedia di Scarpetta *Na criatura sperduta*. Prodotto dalla Cines con il regista Geppino Jovine, la supervisione di Oreste Gherardini e l'attore Carlo Pisacane, proiettato nella Sala Roma, in soli diciannove giorni raggiunse l'incasso straordinario di seimila lire.¹⁵

È stato arduo il compito degli studiosi di scrivere la storia del cinema e delle sale cinematografiche napoletane, per la scarsità di informazioni e la frammentarietà delle fonti.¹⁶ Gli stessi quotidiani dell'epoca, oggi preziosi documenti d'informazione, non riportavano in modo sistematico la programmazione delle sale o elenchi delle sale in attività. Oggi la ricostruzione documentaria e analitica della storia del cinema a Napoli in quegli anni, indubbiamente densi di innovazione culturale, descrive una stagione che si può sintetizzare con le parole indicate da Pierre Sorlin: creazione, impianto locale e pubblico appassionato.



Assunta Spina

Francesca Bertini

Scrittori per il cinematografo

Il tema della comunicazione del cinema anche tramite il luogo fisico della sala cinematografica, toccato dalla *Cinematografeide* seraiana, trova in Gualtiero Fabbri l'iniziatore, a livello internazionale, della narrativa di ispirazione cinematografica, già otto anni prima del *Quaderni di Serafino Gubbio* operatore (1915) di Pirandello.

Straordinaria personalità, Fabbri fu infaticabile poligrafo, autore (sfortunato) di romanzi e pioniere del giornalismo cinematografico, teorico anche di tecniche, riferimento anche per studiosi internazionali con il periodico da lui diretto *Rivista fonocinematografica degli automatici, strumenti pneumatici e affini*. A Fabbri si deve *Al cinematografo* (edito da Tonini a Milano nel 1907 e ora curato e commentato da Sergio Raffaelli per AIRSC, Bologna, Persiani, 1993), il primo racconto su tema cinematografico, che fa conoscere al lettore odierno le platee di inizio secolo, per esperienza mediata attraverso la narrazione del protagonista che ci descrive la visione di ben venticinque film. Dunque un racconto per più motivi interessante, che induce a retrodatare l'incontro fra cinema e letteratura in Italia, a rintracciare i lineamenti d'origine della nostra critica cinematografica e il punto di vista dell'opinione pubblica e degli intellettuali verso il cinema.

I successi, la grande varietà di proposte, la popolarità della nuova arte contribuiscono a radicare il cinema nella sensibilità culturale del Novecento.

E scrittori e giornalisti maturano e mutano le loro opinioni, sotto la spinta dei crescenti entusiasmi del largo pubblico e anche per le prospettive aperte dal cinema come "industria" remunerativa: è il caso di Roberto Bracco, comediografo e critico teatrale, che, dopo articoli aspri contrari, scriverà «Che il cinema può essere arte è stato finalmente assodato». Al cinema Bracco

¹⁵ Cf. Paolo Foglia, Ernesto Mazzetti, Nicola Tranfaglia, *Napoli ciak. Le origini del cinema a Napoli*, cit., pp. 32-33.

¹⁶ Un ottimo quadro complessivo nei volumi curati da Pasquale Iaccio, *L'alba del cinema in Campania. Dalle origini alla Grande Guerra (1895-1918)*, con prefazione di Pierre Sorlin, Napoli, Liguori, 2010, e *Napoli d'altri tempi. La Campania dal cinema muto a "Paisà"*, con prefazione di Carlo Lizzani, Napoli, Liguori, 2014.

riconosce la novità tecnologica della ripetizione fotografica e meccanica della rappresentazioni e lo status di finzione scenica e dunque di arte. Considerando questo nuovo punto di vista, non sorprende l'attività di Bracco come scrittore di soggetti cinematografici, spesso tratti da suoi lavori come *Il perfetto amore* (1919), *Ll'uocchie cunzacrare* (1919) *Piccola fonte*, *Piccolo santo* realizzati in pellicole purtroppo non tutte pervenute:¹⁷ tra i film con soggetti di Bracco ricordiamo *Nellina*, *Le due Marie*, *La moglie scacciata*, *Avvenire in agguato*, *Maternità*, *La principessa* e *Sperduti nel buio*, giudicato il più riuscito.

Tra le “firme” dei giornali seraiani troviamo un altro eccellente autore “prestato” al cinema, cioè Salvatore Di Giacomo, di cui basterà ricordare qui la sua *Assunta Spina*. Il dramma teatrale era stato scritto da Salvatore Di Giacomo per la grande attrice partenopea Adelina Magnetti, che l'aveva portato sul palcoscenico del Teatro Nuovo di Napoli nel 1909, avendo come partner Giulio Donadio. Il successo era stato immenso, il lavoro era stato ripreso negli anni successivi anche da altre compagnie. A teatro, tra le lavoranti della stireria di Assunta, figurava una giovanissima Elena Seracini Vitiello che di lì a poco, col nome di Francesca Bertini suggeritole proprio da Di Giacomo, avrebbe cominciato la sua carriera cinematografica. Diretto da Gustavo Serena per la casa produttrice romana Caesar, il film *Assunta Spina*, recentemente restaurato dopo il ritrovamento in Brasile di una copia e restituito alle coloriture delle pellicole d'epoca (le famose “pellicole dipinte”), è, a giudizio unanime degli storici del cinema, una delle opere più significative del cinema muto.

La stessa Serao, iniziando la sua collaborazione al cinema, sviluppa una diversa opinione su questo tipo di nuova arte, proprio partendo dal punto di vista di una spettatrice, come spiega nell'articolo *Parla una spettatrice* (*Il Giorno*, 1916; e poi in *L'arte muta*, 1, 15 giugno 1916): la giornalista chiede ai suoi colleghi scrittori, ancora restii ad accogliere il cinema tra le arti, di guardare un film come uno «spettatore ordinario», senza idee preconcepite. Sarà lei stessa a fare questa prova, tra le «creature della folla» in una sala gremita e partecipe, e emozioni e il pathos veri che vede nel pubblico sono anche le sue stesse emozioni, e dunque, se il cinema riesce ad «andare per la verità delle cose e alla naturalezza della gente», non gli si può più negare il valore di arte, al pari della letteratura, della pittura e della scultura e della musica. E che la Serao sapesse cogliere gli umori del pubblico, anticipandone o addirittura creandone i bisogni, lo si può capire ad esempio da un articolo sul film *Ma l'amore mio non muore* con Lydia Borelli (apparso su *Il Giorno* e poi riportato su *La Vita Cinematografica* del 7 gennaio 1914) in cui definisce l'attrice «radiante di beltà», «singolarmente mutevole», «creatura d'eccezione... così tenera e drammatica, così sontuosa e così elegante, mai stata tanto penetrata di verità, nell'amore e nel dolore»: l'iperbole del linguaggio è funzionale alla narrazione della attrice che si fa “diva”, e segna giornalmisticamente lo stile e l'orizzonte culturale che il film divistico iniziava a rappresentare.



Parla una spettatrice

(Coll. Emeroteca Tucci, Napoli)

¹⁷ Una dettagliata ricostruzione in Pasquale Iaccio, *All'alba del cinema muto*, cit., e in Stefano Masi, *Il mare, la luna, i coltelli. Per una storia del cinema muto napoletano*, Napoli, Pironti, 1988.

Dalla seconda metà degli anni Dieci, dunque, scrittori noti offrono il loro testi per la trasposizione cinematografica, e tra questi Bracco, D'Annunzio, Annie Vivanti, Luciano Zuccoli e Serao stessa, o diventano «scrittori per il cinematografo», lavorando alle sceneggiature da soli o in collaborazione con altri più esperti della nuova arte. Sono le prime prove di una nuova professionalità in cui si cimentano scrittori e giornalisti, invogliati anche dai compensi delle case produttrici.

Scrivono espressamente soggetti per il cinema gli stessi Bracco e D'Annunzio, Fausto Maria Martini, Alfredo Testoni, Gaetano Campanile Mancini, Giannino Antona Traversi. E non poteva mancare di sperimentare il nuovo la matura Matilde Serao. D'Annunzio, ad esempio, anche per urgenze economiche, concede alla casa produttrice Anonima Ambrosio di Torino i diritti di trasposizione cinematografica di sei tra le sue opere letterarie, e dal 1911 al 1920, si realizzano ventidue film di soggetto dannunziano. D'Annunzio poi farà anche esperienze di scrittura funzionali al cinema: nel 1915 per la Musical Film di Remo Sonzogno rielabora appositamente *La crociata degli innocenti*, inizialmente libretto destinato al teatro d'opera, e nel 1920 scrive la sceneggiatura di *Un uomo che rubò la Gioconda*, film mai realizzato, nato come racconto di un fatto di cronaca. Proprio a D'Annunzio spetta un ruolo di legittimazione della nuova arte in prospettiva d'avanguardia, quando ancora era diffusa la diffidenza (o l'indifferenza) di molti intellettuali: le considerazioni teoriche dannunziane si espressero efficacemente in *Del cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione*, pubblicato in occasione dell'uscita di *Cabiria* di Giovanni Pastrone con sceneggiatura dannunziana nel 1914, scritto che precede di due anni il manifesto *La cinematografia futurista* in *L'Italia futurista* (n. 9, 1916).



Maria Carmi

Maria Carmi

1914, una première di successo: Serao sceneggiatrice

Il dialogo tra scrittori e cinema si andava intensificando, anche sul piano della riflessione teorica: Giovanni Papini in un articolo del 18 maggio 1907 su *La Stampa* di Torino intitolato *La filosofia del cinematografo*, dopo l'invito a «gli uomini gravi e sapienti ad andarvi spesso», concludeva che «anche i cinematografi, dunque, sono oggetto degno di riflessione». Nello stesso anno Edmondo De Amicis pubblicava la raccolta di racconti *Cinematografo cerebrale*, e il titolo indica un riferimento metaforico al cinema (edito da Treves di Milano, è stato ripubblicato a cura di Biagio Prezioso dalla Salerno editrice di Roma nel 1995). A Napoli nel 1908 il neonato mensile *Lux* del produttore Gustavo Lombardo appariva un'inchiesta sul tema di cinema e arte a cui risposero tre famosi uomini di teatro: Roberto Bracco, Ermete Zacconi ed Eduardo Scarpetta.

Scrittori e intellettuali scoprono il cinema, ma è vero anche l'inverso.

A Napoli, attorno al 1914, ferve la produzione cinematografica, e le pellicole della Partenope, della Vesuvio, della Lombardo Film hanno ormai un circuito nazionale e raccolgono successi di critica e di botteghino.

E nel dicembre del 1914, al cinema Modernissimo, ci fu l'attesa première di *La mia vita per la tua*, il grande «romanzo cinematografico» di Matilde

Serao, di cui ci dà notizia una recensione di *La vita cinematografica*, tanto più preziosa in quanto la pellicola sembra andata dispersa. Girato nel teatro della Caesar Film, la pellicola poteva puntare su un gruppo di attori famosi e amati dal pubblico, come la fascinosa Maria Carmi, il celebre Emilio Ghione che è anche il direttore di scena, Tullio Carminati, attore della compagnia Di Lorenzo, e Alberto Collo. La “prima” fu un vero evento mondano, con un pubblico elegantissimo di élite, artisti, scrittori e i critici di tutte le principali testate italiane. La trama del film, suddiviso in tre parti, sembrò troppo letterariamente complicata: al centro dell'intreccio, ricco di colpi di scena, una donna fatale che provoca la devastazione di un'intera famiglia dell'alta società:

L'azione è divisa in tre parti, ma assume l'aspetto di tre episodi quasi distinti, e risente troppo della forma e della prospettiva letteraria, nelle quali l'epilogo viene a riannodare i diversi capitoli e a completare nell'immaginazione di ciascun lettore una concezione tutta individuale [...]. Anche la grande scrittrice napoletana dovrà convenire, dopo aver visto la traduzione del suo lavoro romantico in forma proiettiva, che il bozzetto cinematografico è cosa che va studiata più profondamente, per non incorrere in slegamenti e illogicità [...]. La fotografia è veramente buona, sia come inquadramento che come tecnica. Ne va dato anche merito alla Cines, che curò lo sviluppo del negativo a stampa, con accuratezza e diligenza. Per concludere... diremo che i nomi della Serao, della Carmi, del Ghione e del Carminati danno affidamento che *La mia vita per la tua* potrà avere un certo successo finanziario, se non ha potuto raggiungere completamente quello artistico.¹⁸

I tempi cinematografici erano ben diversi da quelli dello svolgimento narrativo, e dunque anche per una scrittrice di grande esperienza occorreva rimettersi in gioco nel cambiamento. Certamente il film si avvantaggiò della pubblicità che la casa di produzione organizzò, modernamente, coinvolgendo anche gli attori in interviste con entusiastiche dichiarazioni sull'ambiente di lavoro del film, sollecitando la curiosità e l'attesa del pubblico.

Si tratta di un grande dramma veramente umano, in cui sono messe a nudo delle passioni ed in cui il più ineffabile dolore è espresso in un'azione rapida, stretta e densa. Non posso dire altro.

Così anticipava ma senza indiscrezioni la protagonista Maria Carmi che dava grandi meriti all'autrice:

Impersonando la passionale e bizzarra eroina immaginata dalla Serao, ho provato effettivamente delle sottili sensazioni nuove e delle emozioni indescrivibili, come se sul serio fossi io stessa in persona la protagonista dell'avventura. È questo il primo successo del lavoro giacché, anche prima di avvincere il pubblico, Matilde Serao ha saputo ottenere sì viva opera di suggestione sui suoi interpreti. Evidentemente, la grande scrittrice italiana ha



Maria Carmi

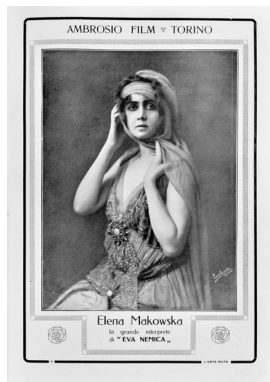
Maria Carmi 1911

¹⁸ *La vita cinematografica*, dicembre 1914.

dovuto proprio sentire nella sua anima i fremiti ed i palpiti che ha immaginato per le persone della sua fantasia.

Di questo clima di generale soddisfazione per il film abbiamo eco anche nelle *Memorie* di Ghione, che uscirono come supplemento a puntate sulla rivista milanese *Cinemalia*:¹⁹

Alla visione del film, Donna Matilde, fu veramente entusiasta, e me lo esprese con quella sua familiarità tutta partenopea, applicandomi sulle guance un chiassoso paio di bacioni. *Honny soit, qui mal y pense!*



Elena Makowska

(Coll. Emeroteca Tucci, Napoli)

Il pubblico, e non la critica, decretò il successo del «romanzo cinematografico» della Serao che nell'arco di pochi anni, secondo i suoi tempi di lavoro veloci, realizzò una serie di soggetti per il cinema muto, non tutti databili (di tutti purtroppo non ancora rintracciati sia i testi cartacei che le pellicole), in parte tratti da suoi romanzi o racconti come *Amore e Castigo* (1917), *Cuore inferno* o *Dopo il perdono* (1920), altri scritti appositamente per il cinema, di ambientazione popolare e di tipo sentimentale come *Torna a Surriento* o con sfumature *noir* su trame d'adulterii come *Il doppio volto* (1918) e *La mano tagliata* (1920).

Forte del successo commerciale del primo film, Serao trae il soggetto per il film *O Giovannino o morte!* (1915) dalla sua novella (pubblicata per la prima volta in volume in *All'erta sentinella!* nel 1889). Il film, che ha come protagonisti Pina Cicogna e Franz Sala, è prodotto dalla Musical Film di Milano con messa in scena di Gino Rossetti, musica di Jvam Hartulari, si avvale della sceneggiatura di Ernesto Murolo tratta dalla sua riduzione teatrale della novella seraiana.²⁰ Si tratta quindi di una triplice transcodificazione, dalla novella al teatro e dal teatro al cinema, e nel cinema, circolarmente, rientra una Serao autrice.

Qui dobbiamo ricordare che Serao, spettatrice appassionata di teatro che spesso è anche scenario dei suoi racconti, ebbe deludenti risultati dalle trasposizioni dei suoi testi: già nel dicembre del 1907 il drammaturgo francese Decourcelle mise in scena al teatro Réjane di Parigi *Dopo il perdono*, riduzione del romanzo omonimo, che si risolse in un fiasco anche per l'eccessiva "letterarietà" della trasposizione. L'intenzione della Serao di adattare il testo per la scena, a cui rinunciò a favore dell'esperto uomo di teatro, probabilmente si realizzerà nella successiva trasposizione cinematografica dello stesso soggetto. Il film *Dopo il perdono* fu accolto favorevolmente, secondo la recensione de *Il Mattino* del 21-22 gennaio 1920, spiritosamente partigiana:

Eletto e numeroso pubblico ieri al Cinema Vittoria per la première della straordinaria film *Dopo il perdono* della nostra grande scrittrice Matilde Serao. Elena Makowska è un'interprete impareggiabile e la messa in scena signorile e grandiosa. Il tutto concorre al grande successo ottenuto. Oggi

¹⁹ Per una edizione recente si veda Emilio Ghione, *Memorie e confessioni. Scritti sul cinematografo (15 anni di arte muta)*, a cura di Denis Lotti, Roma-Ancona, AIRSC, 2011.

²⁰ Il testo di Murolo nel secondo volume del suo *Teatro*, Napoli, Ricciardi, 1921, pp. 6 e segg.

replique [...]. Avverto che bisogna considerare cautamente gli inserti sulla stampa per il loro carattere pubblicitario e smaccatamente adulatorio.²¹

Solo nel 1911 Ernesto Murolo ebbe il consenso a una riduzione teatrale di *O Giovannino o morte!* da una Serao che non aveva dimenticato l'insuccesso francese, ma anche questa volta la *pièce*, messa in scena nel novembre 1912 dalla Compagnia Napoletana Magnetti, non ebbe successo anche per l'eccesso di caratterizzazione del gran numero di personaggi.

Invece il film riuscì e piacque, e così ce lo racconta una recensione in *Film* del marzo 1915:

Riduzione cinematografica del dramma omonimo dovuto al genio dell'esimia autrice Matilde Serao; [...] dirò solo che il lavoro, nella riduzione cinematografica, nulla perde della sua tragicità, anzi, questa acquistò maggiore evidenza. L'interpretazione è superiore ad ogni elogio, come pure buona (però potrebbe essere migliore) la parte fotografica. La musica appositamente scritta dal M° Ivan Darclée accompagna l'azione mirabilmente.

Tra muto e sonoro, le pellicole sui giornali

Dunque, sia pure con le modalità dell'epoca e con la sua consueta abitudine a riproporre narrazioni, la Serao può essere annoverata tra le autrici del cinema muto, ma anche al tempo del sonoro la scia dei racconti seraiani è ben riconoscibile: nel 1942 Luigi Chiarini gira *La via delle cinque lune*, su suo soggetto tratto proprio da *O Giovannino o morte!*, interpretato da Andrea Checchi, nello stesso anno Gianni Franciolini in *Addio, amore!*, interpretato tra gli altri da Clara Calamai, Leonardo Cortese e Rolando Muti, fonde il romanzo omonimo con *Castigo* su sceneggiatura di Sergio Amidei e Gherardo Gherardi. Erano cambiati i tempi e i gusti del pubblico, e della critica, che possono essere rappresentati dalla recensione di Raul Radice sul *Corriere della Sera* del 21 dicembre 1944:

Con questo film si chiude forse la sfilata dei romanzi ottocenteschi, che nell'ultimo triennio hanno alimentato una parte considerevole della cinematografia italiana. Dopo Capuana, Fogazzaro e De Marchi, non si poteva lasciar da parte la Serao che ha dipinto [...] il mondo elegante della Napoli 1880 con carrozze imbottite, i portieri gallonati, gli scaloni principeschi, i folti tendaggi, i candelabri sempre accesi. [...] Il regista Franciolini si è posto sul piano dell'interprete fedele e gliene va data lode. [...] Quanto a Clara Calamai, questa attrice ha un bel petto, ma ne abusa.²²

Successivamente, e con altra prospettiva, Alberto Lattuada lavorerà a un progetto su *La virtù di Checchina* e Luigi Zampa scriverà la sceneggiatura



Clara Calamai

Clara Calamai

²¹ Cit. in Pasquale Iaccio, *Napoli d'altri tempi. La Campania dal cinema muto a "Paisà"*, cit, p. 13n.

²² Cit. in *ibid.*, pp. 319-320.

Vite sensazionali sulla biografia di Matilde ed Edoardo Scarfoglio, entrambi mai realizzati come film.

La stampa in Europa inizia a interessarsi alla nuova arte e al nuovo mezzo: era stato un evento scatenante la nascita in Francia della casa di produzione Film d'art, fondata a Parigi nel 1908, e della Film d'arte italiana nata a Roma nel marzo 1909. Ci fu subito un'espansione "epidemica" dell'editoria cinematografica, anche per motivi di propaganda pubblicitaria. A Napoli *Il Tirso* (1904) è la prima rivista italiana che accoglie notizie e commenti cinematografici, come faceva anche *Il cinematografo* (1907). Le prime vere e proprie recensioni di singoli film apparvero su *La Gazzetta del Popolo* di Torino il 4 febbraio 1908, firmate da Mario Dell'Olio, e alla fine dell'anno già si pubblicavano a Napoli, forse il maggiore centro di editoria del settore, riviste specializzate come *Il Café-Chantant* e *Lux*. Proprio *Lux* (1908-1909) fu una completa novità nelle riviste di settore: ideata dal produttore napoletano Gustavo Lombardo, era rivolta agli esercenti e ai rappresentanti del settore del noleggio e della distribuzione ed era particolarmente riconoscibile per la sua grafica molto curata e elegante. La prima rivista con una regolare rubrica di recensioni – l'«Aristarcheide» – fu la bolognese *La cinematografia italiana ed estera*, filiazione di *La rivista fono-cinematografica*, con la rubrica, compilata dal direttore Gualtiero Fabbri. A partire dal 1913 diversi quotidiani nazionali – *La Gazzetta del Popolo*, *Il Giorno della Serao*, *La Tribuna*, *Il Giornale d'Italia*, *Il Momento* di Roma – inserirono una rubrica settimanale delle più importanti «rappresentazioni cinematografiche».

Va detto che larga parte della pubblicistica di questo primo periodo, derivata dal modello della critica teatrale, fu apologetica in senso commerciale e pubblicitario, stilisticamente attardata su un linguaggio altisonante e retorico, approssimativa nell'informazione e nella descrizione tecnica, e spesso solo portavoce dell'industria della produzione. Ma non mancarono posizioni originali: il dicembre 1910 a Torino, fondata e diretta da Alberto A. Cavallaro, usciva la rivista *La vita cinematografica* dove Guido Gozzano dichiarava di voler opporsi in prima persona «alla volgarità che ha invaso il cinematografo e vi trionfa in modo nauseante»: il **quindicinale, diversamente** da quanto accadeva di solito, sarebbe durato sino al 1934, e cominciò a pubblicare i primi articoli di critiche nel marzo 1911. Di ottimo livello nella critica fu anche la rivista romana *In penombra* (1917-19), diretta da Tomaso Monicelli, all'avanguardia anche grafica per le illustrazioni di Sergio Tofano, Dudovich e De Pero.

A Napoli Matilde Serao, espertissima di una comunicazione brillante, efficace e sempre in sintonia con i tempi, scriveva anche di cinema nei *Mosconi* sul *Giorno* (i testi sono stati raccolti da Pasquale Iaccio in *All'alba del cinema muto*): molti di questi «Mosconi» cinematografici volarono rapidamente nella rivista *L'arte muta. Rassegna di vita cinematografica* (1916-17), legata ai giornali della coppia Serao-Scarfoglio e gestita dai figli Scarfoglio, in particolare da Paolo. In questi «Mosconi», da considerare fonti per la storia del cinema, si ritrovano anche una fitta rete di informazioni inerenti alla diffusione delle sale in Campania e ai centri di diffusione del cinema. E Serao non può mancare alle premiere dei grandi film, delle produzioni più ambiziose, di cui dà conto ai suoi lettori, come avviene per *L'Inferno* (1911,



Sara Negri

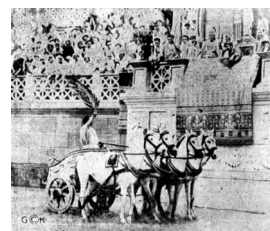
(Coll. Emeroteca Tucci, Napoli)

regia di Francesco Bertolini, Adolfo Padovan e collaborazione alla regia di Giuseppe de Liguoro, fotografia di Emilio Roncarolo, scenografia di Sandro Properzi):

«Noi che, spesso, abbiamo detestato il cinematografo, per la banalità e la scempiaggine dei suoi spettacoli, noi, ieri sera, abbiamo fatto ammenda onorevole: noi ci siamo interessati come al più imponente spettacolo e il nostro animo ne è stato scosso e contiamo di ritornarci. Per noi il film della Milano per l'*Inferno* di Dante ha riabilitato il cinematografo cinematografico: per chiunque, tale spettacolo sarà un vero palpito di curiosità e di emozione. E se Gustavo Doré ha scritto, con la matita del disegnatore, il miglior commento grafico, al Divino Poema; questa cinematografia ha fatto rivivere l'opera di Doré.²³

Usa abilmente la strategia giornalistica del “preannuncio” la Serao, con una descrizione anche tecnicamente appropriata di *Quo vadis?* (1914), e sappiamo che il romanzo di Sienkiewicz fu tradotto nel 1899 da Federigo Verdinois, giornalista e scrittore ben noto nei giornali di Serao e Scarfoglio:

Ricordate? Tutta la nostra fantasia, tutto il nostro cuore ne palpitano al ricordo. C'è stato tutto un periodo della nostra vita portato via, nei sogni, dalla possanza evocatrice d'un grande romanzo. Mai, mai nessun altro, più di Enrico Sienkiewicz, ha potuto prendere la grande assise di marchand de rêves, ed esercitare un primato in tutto il mondo. *Quo vadis?* è stato immortale. Noi abbiamo conosciuto folle di lettori in delirio all'epoca della sua comparsa. I giornali ed i librai ne hanno esaurito milioni di riproduzioni. La pittura ne ha fatto dei magnifici quadri. Vi sono stampe inglesi in cui tutte le scene del romanzo famoso hanno avuto figurazioni plastiche degne del Doré. Il teatro di prosa (senza mai raggiungere in verità le bellezze artistiche e scenografiche del libro) ha fatto passare attraverso una scheletrita condensazione della tragedia cristiana e imperialista tutte le figure create nell'evocazione magnifica del romanziere polacco; e il teatro di musica le ha dato (per opera di un musicista francese) esso pure, una forma d'arte, ma di non eccessiva efficacia poetica e drammatica [...]. Così attraverso tutta questa vita artistica, mentre il capolavoro scritto rimaneva sempre, nelle sensazioni e nelle impressioni, l'opera più bella, si moltiplicava, dall'altro canto, negli spiriti avidi di riavvicinarsi alla vita vera di quelle figure e di quelle vicende, i desideri e le loro intensità ancora troppo inappagate. La dolcissima Licia [...] è restata bella in noi più nella visione descrittiva, più in una particolar visione dei nostri occhi appassionati, che in qualsiasi riproduzione d'arte e di scena. E chi ha mai potuto rendere, con qualunque più alto sussidio della parola e del gesto, e del suono, e della voce, e dello scenario il Triclinio, e la cena di Petronio, e gli sfarzi e la bellezza delle sue liberte, e i grandi quadri delle ville di Nerone, e le sue epiche follie, e gli uomini accesi come fiaccole alla cima degli alberi, e la grandiosa scena del Circo, e la lotta di Ursus per salvare Licia legata al toro, e le adunanze cristiane, e il mostruoso e raccapricciante incendio di



Quo vadis?
Scena dal film

²³ *Il Giorno*, Napoli, 2 marzo 1911.



Eleonora Dusa

Cabiria
 Aimé Dupont 1896

Roma?...Orbene, niuna forma rappresentativa poteva mai dare una visione più palpitante, più completa, più vera, più bella di ciò che può essere il *Quo vadis?* vivente, se non quella, spinta sino al prodigio, della ricostruzione cinematografica. Lo spettacolo mirabile è stato compiuto. È stato compiuto dalla Cines, che da questo campo va rivoluzionando il mondo, ha conseguito risultati stupefacenti per non aver mai indietreggiato davanti ad alcuna difficoltà ed aver tenuto in alto conto la suprema bellezza dell'arte armonizzata nei grandi quadri viventi ch'essa lascia passare davanti agli sguardi estatici delle folle inebriate. [...]. Ma, dopo un'organizzazione colossale, che sembra veramente una cosa fantastica nelle sue curiosità particolari; dopo una preparazione storica delle più scrupolose e una ricerca di luoghi adatti a raffigurare mirabilmente l'ambiente; e dopo aver fatto confezionare i costumi più ricchi e più fedeli e scelti gli elementi migliori fra artisti di ogni grado, anche fra i più celebri, e reclutata una massa di migliaia di persone, e spesa, come è facile comprendere, una somma enorme, il *Quo vadis?* ebbe la sua grandiosa e perfetta ricostruzione; e la vasta e impressionante tragedia neroniana passò dalla visione del libro all'evidenza reale e palpitante della sua azione e della sua vita. Tutta l'immensità del quadro magnifico, vario, pittoresco, sensazionale, tenebroso, sanguinario, spettacoloso, passa in una movimentazione fenomenica davanti allo spettatore. È uno spettacolo mai visto. La cinematografia non ha mai creato nulla di simile. Sì, è un mondo quello che la Cines ha ricostruito. Un mondo d'una bellezza che incanta e fa fremere e di cui Licia è il gran sole di poesia. Le danze, i fuochi, i conviti, i paesaggi, le orgie, gli orrori, il terribile quadro dell'incendio di Roma, l'evidenza del quale non è stata mai raggiunta in alcuna cosa simigliante, destano impressioni ed emozioni indicibili. Per raggiungere l'effetto adeguato all'incendio, la Casa Cines fece costruire tutta una zona dell'antica Roma nelle sterminate pianure di Centocelle e poi la incendiò. Dopo di che segue la strage la fine di Nerone e del suo regno nel trionfo del cristianesimo, il che dimostra come anche una film cinematografica possa, dopo aver riempito di meraviglia e di stupore il pubblico, lasciare nella sua anima un sortii senso di qualcosa che non passa, con la fine dello spettacolo. Spettacolo nuovo, originale, sorprendente, d'una grandiosità non raggiunta mai, che noi vedremo presto al nostro Mercadante, ove tutte le cose sono prontamente reclutate. Napoli è una delle prime città che vedrà così il *Quo vadis?*. E che sarà la folla d'un tale avvenimento? E quale sarà mai il suo sconvolgimento e il suo delirio?²⁴

Emozioni di carta e di celluloidi

Di grande interesse lo scritto che la Serao dedica alla dannunziana *Cabiria*, diretta da Pastrone, dove risalta il ruolo fondamentale del giornalismo a favore del cinema, qui retoricamente modulato in una lunga "tirata" oggi poco giornalistica, sostenuto anche dagli argomenti tipici della scrittura seraiana come l'appello alle donne e alle madri, e nello stesso tempo affiora la sensibilità della giornalista verso le innovazioni tecniche del racconto:

²⁴ *Il Giorno*, 4 marzo 1913.

Quale sarà la più grande emozione fra la immensa folla che gremerà ogni teatro, ove si darà la visione di Cabiria di Gabriele D'Annunzio? E di chi sarà più intensa e più profonda la commozione? Di tutte quelle donne che Iddio benedisse nella loro grande missione di genitrici, di tutte quelle madri che han figli più piccoli, più grandi: e, anche di tutte quelle donne che prive di questo soavissimo ufficio, diserte del nome di madre adorano anche più ardentemente tutto ciò che è un bimbo, una bimba, un giovanetto, una giovanetta. Giacché la singolare fantasiosa avventura della piccola Cabiria, la catanesella che giuocando nell'orto con la sua nutrice è sorpresa dal terremoto e dalla pioggia di fuoco etneo, che sfugge alla morte, per essere rapita dai pirati fenicii, che è comperata da Karthalo, il truce sacerdote di Moloch, per offrirla in olocausto, con gli altri fanciulletti, da bruciare, viventi, nelle fiammanti viscere del nume, Cabiria su cui si stende la tenera protezione del generoso Fulvio Axilla, del nerboruto e valoroso schiavo Maciste, Cabiria che è lì lì, per essere divorata da Moloch, in una scena di una possanza di storia e di arte e di riproduzione che rabbrivire, Cabiria salvata da Sofonisba, l'ardente fiore del melagrano, Cabiria che cresce, che si fa bella, che assume il nome di Elissa, Cabiria che è sempre insidiata, ma che è sempre protetta, anche da lontano, anche disperatamente da Fulvio e da Maciste, Cabiria che, infine salva, salva e navigante verso Roma, Roma infine vincitrice di Carthago, Cabiria in cui si simboleggia nell'ultimo quadro Eros, nelle pugne invitto, Cabiria farà sorridere e fremere e spasimare per la sua sorte perigliosa, per la sua sorte minacciosa, tutte le donne, tutte le madri e un gran sospiro di sollievo e un riso lieto, all'ultimo quadro, avranno tutte le madri, tutte le donne, vedendo la bella giovinetta, vestita di bianco, coronare di rose il suo salvatore, il suo amico, il suo sposo, Fulvio Axilla, mentre Cartagine è vinta e la nave va verso Roma vincitrice! Il poeta in esilio che tante altre creature muliebri [...] ha figurato nei suoi romanzi e nei suoi drammi, ha dato tutti i fascini della purità, dell'innocenza del candore e della bellezza, a Cabiria: [...] e ha messo in lei un fluido così vibrante che qualunque anima femminile ne palpita, ovunque la visione di Cabiria si svolge. E tutti i più indifferenti, i più scettici, i più brontoloni, dovranno ammirare, ammireranno, quanta grandezza di poesia, allarghi le misure di una comune proiezione e faccia di Cabiria qualche cosa di eccezionale, come sapiente unione come vasta unione di una graziosa e tenera storia di amor puro, di una possente istoria di passione, insieme agli avvenimenti più alti della lotta epica fra Roma e Cartagine [...]. Tutti ammireranno tutti, anche quelli che non sanno la storia, giacché la rivedranno, in quadri vibranti di luce, di fiamma: ammireranno tutti coloro che sono ignoranti di cinematografia comprendendo che sia questo un tentativo sublime: e ammireranno, stupefatti, tutti coloro che conoscono il segreto del cinematografo e veggono e vedranno che tutti i segreti, in Cabiria, son stati sorpassati!²⁵

Ricordiamo che quando Serao scrive articoli cinematografici anche negli interventi su giornali di ben noti letterati su temi generali della cinemato-



Duse film

(Coll. Emeroteca Tucci, Napoli)



Duse ritratto

(Coll. Emeroteca Tucci, Napoli)

²⁵ *Chi si commuoverà? Chi ammirerà?*, pubblicato su *Il Giornio* 1914 e riprodotto in *Il restauro di Cabiria*, catalogo a cura di Sergio Toffetti, Museo del Cinema, Torino, 1995, p. 72.

grafia²⁶ o su singoli film erano quasi sempre assenti riflessioni di carattere teorico, notazioni di tecnica cinematografica, ma spesso mancarono anche elementi di analisi e sintesi di gusto.

Sarà *Il Nuovo Giornale* di Firenze nel 1914 ad aprire un'inchiesta sul cinema, ponendo sei domande, l'ultima delle quali era «Qual è l'avvenire del cinematografo? Quale sarà la sua evoluzione?». Risposero in undici, ma, con l'eccezione di Giuseppe Prezzolini e di Filippo Tommaso Marinetti, nessuno vide un futuro per il cinematografo e ad esso venne negato un vero interesse culturale. E all'inizio del 1914, in un'inchiesta che voleva saggiare la disponibilità di narratori e autori teatrali a scrivere per il cinema, risposero in modo affermativo Luigi Capuana, Grazia Deledda, Nino Oxilia, Luciano Zuccoli. Ancora una volta Matilde Serao aveva intuito e praticato precocemente una nuova dimensione dell'arte dello scrivere, amalgamando giornalismo e letteratura.

²⁶ Si veda *Viva il cinematografo!* di Giuseppe Prezzolini apparso su *La Stampa* di Torino del 7 gennaio 1914 e, in senso contrario, *Il cinematografo non esiste* del giovane critico teatrale Silvio D'Amico sulla rivista *In penombra*, settembre 1918.